

X gedruckt

ANTHROPOSOPHISCHE HOCHSCHULKURSE

Die Kunst der Deklamation

A. Praxis Marie Steiner

B. Theorie Dr. Rudolf Steiner.

(b)
am 29. September 1920 im Goetheanum, Dornach.

I.

Meine sehr verehrten Anwesenden!

In diesen Stunden soll auf Einiges - es wird ja nur skizzenhaft möglich sein - hingewiesen werden, das sich auf die Rezitations- und Deklamationskunst bezieht. Ausgehen wollen wir dabei von dem Rezitieren und Deklamieren selbst. Sodass wir gewissermassen auf der einen Seite Praxis stehen haben, und auf der anderen Seite die Betrachtung über diese Praxis. Wir wollen heute den Ausgangspunkt nehmen in unserem Rezitieren, das dann den Untergrund bilden soll für die Betrachtung, die angestellt werden soll, wir wollen den Ausgangspunkt nehmen von einem Teil des siebenten Bildes meines ersten Mysteriendramas, "Die Pforte der Einweihung", von jenem Bilde, das gewissermassen in der geistigen Welt sich abspielt, in der geistigen Welt sich so abspielt, dass dabei durchaus zu Grunde liegt jene Anschauung über den Zusammenhang der geistigen und der seelischen und der physischen Welt, die der anthroposophisch-orientierten Geisteswissenschaft sich offenbart. Dieses siebente Bild spielt in gewissem Sinn in der geistigen Welt, aber es sind durchaus Personen, die als solche der physischen Welt angehören, darinnen dargestellt, die durchaus

nicht als Symbole oder als Allegorien gemeint sind, sondern die durchaus so gemeint sind, dass sie in lebendiger Wirklichkeit vor uns stehen. Die vier Personen Maria, Philia, Astrid, Luna, stellen also durchaus Persönlichkeiten der physischen Welt dar. Aber das Bewusstsein der Persönlichkeiten der physischen Welt kann ja solche Form annehmen - und das wird sich in meinen folgenden Vorträgen ja noch von den verschiedensten Seiten aus zeigen - dieses Bewusstsein kann solche Form annehmen, dass der Mensch ebenso, wie er durch sein gewöhnliches sinnliches Gegenstandsbewusstsein in der physischen Welt darinnen steht, dass er ebenso mit einem gehobenen, erwachten Bewusstsein in der geistigen Welt darinnen steht.

Das Menschenleben in seinen Tiefen bringt ja aus sich nicht allein die Kräfte des instinktiven oder des gewöhnlichen Verständigen hervor, sondern es bringt aus sich auch jene Kräfte hervor, die innerlich impulsiert sind aus den seelischen und den geistigen Welten. Und wenn man nicht ein Drama sich abspielen lassen will, das gewissermassen nur einseitig den Menschen als Sinneswesen darstellt, sondern das den Menschen in seiner Ganzheit darstellt, wie er sich offenbart so, dass in ihm die seelische und geistige Welt als Impulse leben, dann muss man im Verlaufe der Handlung zu demjenigen, was sich in der physischen Welt abspielt, Dinge hinzufügen, die von der physischen Welt hinweg die ganze Handlung entrücken in eine geistige Sphäre. So wird das Bild, das sich da abspielt, als das siebente meines Mysteriendramas "Die Pforte der Einweihung" durchaus als das Abbild geistiger, aber durch den phy -

sischen Menschen hindurch wirkender Impulse anzusehen sein. Wenn man nun nicht aus irgend welchen Phantasien oder aus einer nebulösen Mystik heraus symbolisch oder allegorisch oder irgendwie anders solche Darstellungen des Übersinnlichen gibt, sondern wenn man sie gibt aus den wirklichen Erfahrungen der übersinnlichen Welt heraus, dann ist man genötigt, zu ganz anderen Vorstellungen zu greifen, als diejenigen sind, die man sonst im physischen Leben zu verwenden hat. Im physischen Leben fallen auseinander jene Vorstellungen, die sich auf das moralisch-religiöse Leben beziehen. Sie haben einen mehr ungestalteten Charakter, sie haben einen Charakter der Abstraktheit, des Unanschaulichen. Dagegen jene anderen Vorstellungen, die sich auf die Natur beziehen, sie haben einen anschaulichen Charakter, sie haben einen Charakter, der ihnen scharfe Konturen gibt usw. Wer ein Gefühl hat dafür, wie sich im Anhören das konturierte Wort abhebt von dem gestaltlosen Wort, von dem mehr musikalisch zu empfindenden Wort, der wird überall bemerken die Übergänge von diesem innerlich plastischen zu dem innerlich musikalischen Worte.

Ist man aber genötigt, hinaufzuführen die Handlung in die geistige Welt, dann muss man gewissermassen eine Synthese fassen. Man muss die Möglichkeit finden, die Plastik des Wortes so weit aufzulösen, dass sie sich als Plastik nicht verliert: aber man muss sie doch dahin bringen, dass sie unmittelbar zugleich musikalisch wird: eine plastisch-musikalische Sprechweise muss Platz greifen, denn man hat es nicht zu tun mit dem Auseinanderfallen des Sittlich-Religiösen und

des Natürlich-Physischen, sondern man hat es zu tun mit einer synthetisch zusammenfallenden Reihe. Und so werden Sie denn in dieser Scene, die nun zur Rezitation kommt, hören, wie im Grunde genommen aus einem ganz anderen inneren Vorstellungsleben heraus dargestellt wird, als das gewöhnliche des Alltags ist, oder als dasjenige der gewöhnlichen Dramatik ist. Es wird aus einem Vorstellungsleben heraus gesprochen und dargestellt, welches in einem enthält dasjenige, was Natur, elementarische Naturgewalten, elementarische Naturkraftungen sind, und diese elementarischen Naturkraftungen haben zugleich moralisch-ethische Bedeutung. Das Physische wird zugleich moralisch-ethisch, das Sittliche wird in physische Bildlichkeit heruntergeholt. Man kann nicht mehr unterscheiden in dieser Sphäre zwischen dem, was physisch sich abspielt und dem, was ethisch sich abspielt, denn das Ethische spielt sich in Form des Physischen, das Physische spielt sich im Gebiete des Ethischen ab. Das aber erfordert, meine sehr verehrten Anwesenden, eine ganz besondere Behandlung der Sprache, und diese Behandlung der Sprache, die kann gar nicht anders, als so erfolgen, dass man überhaupt bei einer solchen Darstellung künstlerisch nicht im allergeringsten mehr von dem Gedanken ausgeht.

Nicht wahr, ich darf ja von den Erfahrungen reden, die ich an dem Ausgestalteten meines Dramas selbst gemacht habe. Ich darf also sagen, darinnen lebt kein Gedanke, sondern alles dasjenige, was Sie nun auch rezitiert und deklamiert hören werden, wurde so gehört, allerdings geistig gehört, wie es

hier unmittelbar erklingt. Also es handelt sich nicht etwa um das Fassen eines Gedankens, der dann erst in Worte umgesetzt wird, sondern es handelt sich um das Anschauen desjenigen, was Sie nun dargestellt vernehmen werden, um das anzuschauen gerade in derselben Art und Weise innerlich klingend und innerlich sich gestaltend, wie es zur Darstellung kommt. Man hat nichts zu tun bei einer solchen Darstellung, als lediglich dasjenige, was so innerlich im Schauen auftritt, äusserlich abzuschreiben.

dadurch aber ergibt sich auch eine ganz bestimmte Art von Charakteristik der Gestaltung, und Sie werden sehen, wie die vier Gestalten, Maria, Philia, Astrid und Luna deutlich von einander zu unterscheiden sind. Wir werden nicht die Namen von den entsprechenden Aussprüchen besonders sagen, sondern es soll nur der Inhalt der Worte rezitiert werden, denn es war einfach da eine absolute Verschiedenheit im Anhören desjenigen, was als Maria sich aussprach, was einfach sich aussprach als dasjenige, was in der höheren Anschauung in einem gehobenen Bewusstsein sich mitten in den zugleich ethisch wirkenden Naturgewalten erfüllt, und von diesem Erfühlen in den zugleich ethisch wirkenden Naturgewalten ~~erfühlt~~ sich so inspirieren lässt, dass sie das durch die Sprache zum Ausdrucke bringt. Es ist etwas, was gewissermassen ein All-Einfühlen in die Natur, insoferne sie schon ethisch, und in die Ethik, insoferne sie schon Natur ist, darstellt.

In Philia sollte eine Persönlichkeit hingestellt werden, die in einem gewissen Sinne ganz durchstrahlt ist von Liebefähigkeit, aber durchaus als menschliche Gestalt. Sie offenbart sich als menschliche Gestalt einfach, indem man nachvi -

brieren fühlt, wenn man dafür Empfänglichkeit hat, dasjenige, was oben eine ganz von Liebe durchdrungene Persönlichkeit gegenüber denjenigen Empfindungen und Vorstellungen und Erscheinungen und Schauungen zu sagen hat und zu tun hat, was sich durch Maria abspielt.

Astrid hinwiederum stellt dar eine Persönlichkeit, die erfüllt ist ganz von dem, was man nennen könnte die innere menschliche Weisheit, so wie sich diese innere menschliche Weisheit verbindet durch innerlichstes Schauen mit dem Weltwirken. Und Luna stellt dar dasjenige, was in dem gefestigten Bewusstsein als Willenswirksamkeit sich offenbart.

Nicht sind die drei Persönlichkeiten symbolisch oder allegorisch dargestellt, ebensowenig wie Nero eine symbolische Darstellung der Grausamkeit ist, sondern es sind diese drei Persönlichkeiten Menschen von Fleisch und Blut, aber so, dass sie verschieden sind, wie z.B. im wirklichen Leben die Menschen nach ihren Temperamenten verschieden sind, dass sie verschieden sind so, dass in der einen Persönlichkeit ganz vibriert Liebe, in der anderen ganz vibriert Weisheit, in der anderen ganz Festigkeit, und was nun plastisch-musikalisch zusammenwirkend sich offenbart indem eine Art als Fühlen des Ethisch-Natürlichen und des Natürlich-Ethischen zusammenklingt mit der liebegetragenen, weisheitsdurchleuchteten, festigkeiterwärmten menschlichen Persönlichkeit entsteht dasjenige, was hier als ein Bild der geistigen Welt dargestellt sein soll. Und man darf vielleicht bei der Rezitation gerade davon ausgehen, weil wie sich eben in der nachherigen Betrachtung des heutigen und der folgenden Tage sich zeigen soll - weil daran wird

gezeigt werden können, wie man z.B. schafft aus dem deklamatorischen, rezitatorischen Elemente, nicht aus dem Gedanken-Elemente, wie sich da auch die Deklamationskunst in einer unmittelbaren elementarischen Weise ergibt. Da wird Dichtung zu gleicher Zeit Deklamation durch inneres Schauen, von der man glauben kann, dass sie zugleich Dichtung ist,

Das ist dasjenige, was dann des Weiteren ausgeführt werden soll, wenn wir in die Betrachtung der deklamatorischen, rezitatorischen Kunst eintreten.

Frau Dr. Steiner: Aus " Die Pforte der Einweihung ", siebentes Bild. Das Gebiet des Geistes. Maria, Philia, Astrid, Lina.

Dr. Steiner : meine sehr verehrten Anwesenden! Als zweite Probe wollen wir den ersten Monolog aus G o e t h e + s " Iphigenie " Ihnen vorführen, und zwar in zwei Gestalten. Goethe hat bei seinem ersten Weimarischen Aufenthalte - man möchte sagen - aus er allerersten Begeisterung und aus dem allerersten Verständnis des Iphigenie-Mythos heraus diesem Iphigenie-Mythos eine dramatische Gestalt gegeben. Es ist die Gestalt, die Goethe dieser seiner "Iphigenie" zunächst gegeben hat, durchaus aus derjenigen künstlerischen Gesinnung und künstlerischen Anschauungsweise heraus geboren, die Goethe in Weimar eigen war, bevor er seine römische Reise angetreten hatte. Man kann daher diese "Iphigenie" die "Weimarische Iphigenie" nennen. Er hat dann während seines römischen Aufenthaltes, nachdem er sich Durchdrungen hatte mit alledem, was

ihm werden konnte aus der Anschauung der griechischen Kunst, in -
sofern er sie durchschaute in den italienischen Kunstwerken und
in geringen Überresten, die sich ihm noch darb^{en}boten hatten aus
der griechischen Kunst. Er hat dann mit dem, was von da aus
seine ganze künstlerische Anschauungsweise, sein künstlerisches
Empfinden und sogar seine künstlerische Gesinnung metamorphosiert
hat, er hat ja in Rom dann seine "Iphigenie" umgearbeitet. Und
so haben wir dann diese zweite Gesatt der Goethe'schen "Iphi -
genie", die wir nennen können die "Römische Iphigenie". Es ist
ausserordentlich interessant, die Weimarische Iphigenie und die
Römische Iphigenie auf ihre künstlerische, innere künstlerische
Gestaltung hin einmal sich anzusehen und zu sehen, wie die eine
und die andere dieser beiden Gestalten in das Deklamarisch-Rezi-
tatorische hineinfließen.

Wenn man die deutsche "Iphigenie", die Weimarische "Iphi -
genie" ansieht, sie ist ja, möchte ich sagen, aus derjenigen Zeit
des Goethe'schen Kunstschöpfens heraus geboren, aus der auch der
wunderbare Prosahymnus "Die Natur" herausgeboren ist, jenes gewal-
tigste Naturgedicht, das da beginnt: "Natur, wir sind von ihr um -
schlungen", und das dann so gewaltige Sätze enthält, wie: "Sie
treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arm
entfallen" usw., jenes gewaltige Naturbild, welches in einer ge -
wissen Art des Rhythmus so gewaltig daherläuft, es ist insbeson -
dere charakteristisch für diejenige Zeit, in der Goethe noch
stehend unter jenem gewaltigen Eindrucke, den Künstlerisch so
wie der Strassburger Dom auf ihn gemacht hatte, den die ganze
Gotik auf ihn gemacht hatte, auch im Dichterischen schuf. Und so

ist die Weimarerische, die deutsche "Iphigenie" herausgeboren aus einer Kunstanschauung, die in allererminentesten Sinne eine gotisch-deutsche ist. Goethe handhabt da die Sprache noch so, dass man fühlt, alles tendiert darauf hin, in dieser Sprachgestaltung etwas zu schaffen, was - ich möchte sagen - in derselben Weise sich biegt, aber zugleich spitzt, wie der Spitzbogen/ des gotischen Domes. Wir verfolgen mit unseren Gemütern, wie die Rhythmen ineinandergehen. Sie wölben sich, aber sie schliessen sich zusammen, wie sich die Spitzbögen des gotischen Domes zusammenschliessen. Das alles, was so plastisch - und Goethe's Dichtung ist ja immer plastisch - was so plastisch in Goethe's Dichtung eindringt, das ist natürlich durchaus nicht etwa mit Bewusstsein nachgeahmt der Gotik, sondern es ist eine dichterische Auslesung desjenigen, was Goethe empfunden hat, als er etwa stand vor dem gewaltigen Strassburger Dom, vor allen aber auch, was ihm sonst aus dem deutschen Wesen entgegentrat. In solchen freien Rhythmen, die ihm die Ungebundenheit dieses gotischen möglich machte, zum Ausdruck zu bringen, verfasste er seine Weimarerische "Iphigenie". Da sehen wir überall etwas Knorriges, etwas, was in seinen plastischen Konturen etwa so dasteht, wie gewisse Figuren gerade am Strassburger Dom und dergleichen.

Dann kommt Goethe nach Italien. Seine "Iphigenie" steht unter anderen wiederum vor seiner Seele. Aber sie erscheint ihm jetzt, wo er erstens unter dem italienischen Himmel lebt, der nicht mit nordischer Kälte, der mit südlicher Lieblichkeit sich über ihm wölbt, da empfindet Goethe schon aus der äusseren Natur heraus die Notwendigkeit, unzuempfinden, und da empfindet er

ist die Weimarische, die deutsche "Iphigenie" herausgeboren aus einer Kunstanschauung, die im allereminentesten Sinne eine gotisch-deutsche ist. Goethe handhabt da die Sprache noch so, dass man fühlt, alles tendiert darauf hin, in dieser Sprachgestaltung etwas zu schaffen, was - ich möchte sagen - in derselben Weise sich biegt, aber zugleich spitzt, wie der Spitzbogen, des gotischen Domes. Wir verfolgen mit unserem Gemüte, wie die Rhythmen ineinandergehen. Sie wölben sich, aber sie schliessen sich zusammen, wie sich die Spitzbögen des gotischen Domes zusammenschliessen. Das alles, was so plastisch - und Goethe's Dichtung ist ja immer plastisch - was so plastisch in Goethe's Dichtung eindringt, das ist natürlich durchaus nicht etwa mit Bewusstsein nachgeahmt der Gotik, sondern es ist eine dichterische Auslesung desjenigen, was Goethe empfunden hat, als er etwa stand vor dem gewaltigen Strassburger Dom, vor allem aber auch, was ihm sonst aus dem deutschen Wesen entgegentrat. In solchen freien Rhythmen, die ihn die ungebundenheit dieses Gotischen möglich machte, zum Ausdruck zu bringen, verfasste er seine Weimarische "Iphigenie". Da sehen wir überall etwas Knorriges, etwas, was in seinen plastischen Konturen etwa so dasteht, wie gewisse Figuren gerade am Strassburger Dom und dergleichen.

Dann kommt Goethe nach Italien. Seine "Iphigenie" steht unter anderem wiederum vor seiner Seele. Aber sie erscheint ihm jetzt, wo er erstens unter dem italienischen Himmel lebt, der nicht mit nordischer Kälte, der mit südlicher Lieblichkeit sich über ihm wölbt, da empfindet Goethe schon aus der äusseren Natur heraus die Notwendigkeit, umzuempfinden, und da empfindet er

dasjenige, was er als seine Weimarische "Iphigenie" mit nach Rom gebracht hat, wie etwas Nordisches-Knorriges, wie etwas Barbarisches geradezu. Und er empfindet namentlich das, wenn er die Linie, die dichterische Linie dieser seiner Weimarisch-deutschen "Iphigenie" etwa misst an dem, was sich ihm an Empfindungslinie ergibt, wenn er so etwas, wie die Werke Raphaels auf sich wirken lässt. Dieser Anblick der Werke Raphaels, er hat zu gleicher Zeit gerundet das Knorrige, was in Goethe's "Iphigenie" aus der Weimarer Zeit noch vorhanden war. Und so empfindet Goethe die Notwendigkeit, diese ganze "Iphigenie" umzuschreiben. Aus den freien gotischen Rhythmen wird ein strenges, ruhiges Versmass, von dem man sieht, ein Mensch, der durch und durch Künstler ist, wie Goethe, kann nur in diesem sich rundenden, ruhigen Versmass leben, wenn er den blauen Himmel Italiens über sich und in den Museen, in die er sich hineinbegibt, Raphaels Madonnen und die Heilige Cäcilie vor sich hat. Das innere Mutterleben mit derjenigen Kunst, die er als die Kunst der Griechen empfand, die er sich konstruierte aus den italienischen Kunstwerken, dieses Umempfinden, es ist so ungeheuer charakteristisch für Goethe. Und aus diesem Umempfinden heraus ergab sich ihm die Notwendigkeit, die ganze "Iphigenie" umzugliessen. Sodass wir deutlich unterscheiden Goethesche Kunstgesinnung und Kunstempfindung, wie sie sich offenbart und ausspricht in der Weimarischen "Iphigenie".

Nur naturgemäss ist es, dass etwas von alledem hineinkommen muss in das Rezitatorische-Deklamatorische. In der Weimarischen "Iphigenie" haben wir es zu tun mit einer Kunst, die

mehr Deklamation ist, mit einer Kunst, die vor allen Dingen das Tongefühl von innen heraus in die Worte, in die Aätze legen muss. Bei der römischen "Iphigenie" haben wir es zu tun mit einer Kunst, die mehr Rezitation ist, die das Metrum in seinen Eben- und Gleichmass zum Abfluten bringen muss.

Damit wird zunächst - ich möchte sagen - empirisch gesehen, wie sich das Deklamatorische auf der einen Seite und das Rezitatorische auf der anderen Seite offenbart, werden wir zuerst Ihnen vorführen den ersten Monolog aus der deutschen "Iphigenie", woran sich besonders zeigen wird das Deklamatorische, das der Goethe'schen Dichtkunst entspricht. Dann werden wir Ihnen vorführen den ersten Monolog der römischen "Iphigenie", in der sich besonders zeigen wird das Rezitatorische der südlichen oder auch der noch an den Orient anklingenden Dichtkunst. Und da die beiden im Grunde genommen dasselbe Motiv darstellen, da die beiden vielleicht sogar für eine grobe Empfindung sich gar nicht unterscheiden, für eine feine Empfindung sich radikal aber unterscheiden,, so wird sich gerade an dem Beispiel zeigen lassen, wie Deklamation und Rezitation sich zu einander in der Sprachkunst, wie wir sie hier auffassen, als Deklamation im weiteren Sinn sich ausnimmt.

Frau Dr. Steiner Monolog aus der deutschen "Iphigenie".

Monolog aus der römischen "Iphigenie".

Steiner

Meine sehr verehrten Anwesenden! Sie haben die Weimari -
sche, die römische "Iphigenie" gehört und vielleicht daran gesehen,
dass hier einmal eine durch und durch künstlerische Persönlichkeit
umgearbeitet hat eine Dichtung, nicht aus irgend einem Ideenbedürfnis
heraus, sondern lediglich aus einem künstlerischen Stilbedürfnis
heraus, aus einem so stark entwickelten künstlerischen Stilgefühl,
dass die ganze Kunstempfindung, die ganze Kunstgesinnung, die sich
ausdrückt in der römischen "Iphigenie", eine andere ist als dieje -
nige, die sich ausdrückt in der deutsch-gotischen, in der Weimari -
schen "Iphigenie". Man kann an diesen beiden Werken, die im Grunde
genommen ein und dasselbe sind, gerade sehen, wie nach nur reinen
künstlerischen Impulsen Dinge von einander verschieden sind, denn
für ein nicht künstlerisches Empfinden sind ja eigentlich die Un -
terschiede der beiden "Iphigenien" gar nicht da. Für ein künstleri -
sches Empfinden ist die römische "Iphigenie" einfach ein anderes
Werk, als die Weimari -sche "Iphigenie". Man sieht daraus zu gleicher
zeit, wie wenig es bei dem, was in der Dichtkunst Inhalt ist, wie
wenig es bei dem ankommt in der eigentlichen dichterischen Kunst,
Der Inhalt ist im Grunde genommen nur die Leiter, auf der die eigent -
liche dichterische Kunst als das Lebendige hinansteigt. Das aber muss
eine Grundlage sein, wenn man Rezitatorik, Deklamatorik als wirklich
Kunst betrachten will. Denn - ich möchte sagen - alles dasjenige,
was man da zu beobachten hat als das eigentliche Element des Rezita -
torischen und des Deklamatorischen, es beruht auf so feinen Intimi -
täten, wie der Unterschied der römischen und der deutschen "Iphi -
genie". Mit solchen Intimitäten des Künstlerischen werden wir uns

zu befassen haben, wenn wir nach weiterer Praxis in die Betrachtung über Deklamation und Rezitation eingehen werden.

Davon dann weiter in der nächsten dieser Stunden.
